

Театр жестокости Антонена Арто

В театральном искусстве XX в. происходило множество экспериментов, направленных на отказ от традиционного, психологического театра. Появлялись новые теории, открывались авторские театры, создавались целые течения, такие как «театр остранения» Б. Брехта, «театр абсурда» Э. Ионеско и С. Беккета. Отдельным явлением в театральной истории можно назвать «театр Жестокости» французского актера, теоретика театра Антонена Арто. Свою концепцию театра Арто изложил в многочисленных статьях, письмах и заметках, но основной его работой является манифест Театра Жестокости под названием «Театр и его Двойник» [1]. В этой работе он раскрывает философию нового театра, а также подробно расписывает все тонкости оформления сцены, подготовки актеров, режиссуры и т. д.

Арто сравнивает театр с чумой, потому что театр, как и чума – это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Театр призывает дух к безумию, возвышающему силы, он сбрасывает маски, обличает ложь, побуждая людей увидеть себя такими, какими они на самом деле и являются. Но традиционный театр, по мнению Арто, неспособен пробудить коллективное бессознательное, он воздействует словами лишь на разум людей, а настоящий театр должен затронуть чувства зрителей. Именно поэтому театр должен стать «кровав и бесчеловечен», показывать насилие и жестокость. Но термин Жестокость, в понимании Арто, не является обычным актом применения насилия, который также связан с проявлением индивидуализма. Для Арто Жестокость – это необходимое проявление каждого действия человека, то есть Жестокость присуща жизни в целом. Ж. Деррида характеризует это понятие следующим образом: «Театр жестокости не есть представление. Это сама жизнь – в той мере, в какой она непредставима. Жизнь есть непредставимый исток представления. Я сказал *жестокость*, как сказал бы *жизнь*». [2, с. 372]

Чтобы появился Театр Жестокости, следует дать театру новый язык. Это не должен быть язык только лишь слов, язык нужно рассматривать как форму Чародейства. Дело заключается не в том, говорит Арто, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам такое значение, которое они имеют в сновидениях. Действия, голос и слова актера должны стать одним целым, образуя, таким образом, знак, или как это называет сам Арто – иероглиф. Немаловажны также и костюмы, свет, музыка, эффекты, так как все это в своей целостности и составляет образный язык театра Жестокости. Также Арто стремится по большей части отказаться от драматургии и полагаться больше на творческий процесс создания спектакля. Самым важным в этом деле является режиссура, и Арто не отделяет театр от режиссуры. «Итак, спектакль, который не боится зайти сколь угодно далеко, прощупывая пределы нашей нервной чувствительности, спектакль с ритмами, звуками, словами, резонансами, гомоном и щебетом... В спектакле искушения, где дух все теряет, а жизнь все находит, театру и суждено обрести свое истинное значение» [1, с. 124].

В. Максимов [3] в своем исследовании театра Жестокости пишет о попытках воплощения идей Арто. Так, первой попыткой стала постановка по пьесе Стритберга «Соната призраков» непосредственным учеником Арто Роже Бленом. Начало практической реализации крютотического театра во многом связано с «Сезоном Театра Жестокости» Питера Брука (1963–1964 гг.), с опытами Чарльза Маровица, но, как отмечает Максимов, непосредственное и наиболее последовательное воплощение театра Арто связано с деятельностью Ежи Гротовского, так как именно в театре Гротовского происходило наиболее сильное и при этом именно художественное воздействие на зрителя. Именно он наиболее близко приблизился к концепции театра Жестокости Арто в плане актерской работы над персонажем: «Режиссер выстраивал зрительные образы, актер погружался в себя и преодолевал свое «я», а зритель вычитывал персонажей из режиссерской структуры и наделял ими великую пустоту, возникающую за актером. В этом не отрицание персонажа, а преобразование актера вне оппозиции персонаж – не-персонаж» [3, с. 279]. В традиции русского

авангардного театра Максимов выделяет группу АХЕ, организованную в 1989 году художниками Максимом Исаевым и Павлом Семченко, которые в своем творчестве постоянно манипулируют бесконечным количеством предметов, с помощью которых создается исключительно театральная реальность. Как отмечает В. Максимов, во многих спектаклях театра взаимодействия людей на сцене переходят в жестокость, в поиск различных способов насилия, доходящих до физиологии. Для Арто этот путь к подлинности и к началу тотального воздействия на зрителя.

Мераб Мамардашвили [4] в своем рассуждении о метафизике Арто заключает, что только жестокость может до конца изгнать изображения того, что нельзя изображать. Но сам Арто все время добавляет, что жестокость должна происходить ни в коем случае не в реальности, ибо в противном случае теряется весь смысл. Именно поэтому нужен театр жестокости и насилия, кровавый и бесчеловечный, потому что если люди не пройдут через эти катарсисы в их собственных душах, то все это может случиться с ними в реальности.

Литература

1. *Арто А.* Театр и его Двойник [Электронный ресурс]. Мартис, 2000.
2. *Деррида Ж.* Театр жестокости и закрытие представления // Письмо и различие. М.: Академический Проект, 2000. 495 с.
3. *Максимов В.* Формирование артодианской традиции в современном театре. *Proscenium* // Вопросы театра. 2013. № 01–02 (XIII). С. 275–291.
4. *Мамардашвили М.* Метафизика Арто // Как я понимаю философию. М: Прогресс, 1992. 416 с.